

QU'EST-CE QU'UN LIVRE?

ROGER CHARTIER

Une tension fondamentale existe entre, d'une part, la malléabilité des œuvres, transformées par leurs traductions, leurs migrations d'un genre à l'autre, les significations successives que leur attribuent leurs publics, et, d'autre part, leur identité perpétuée, toujours reconnaissable dans leurs multiples adaptations. Ce paradoxe, qui associe la permanence de l'œuvre et la pluralité de ses textes, ou états, est au point de départ de cette réflexion. Elle est fondée sur l'idée selon laquelle l'histoire de la culture écrite, saisie dans sa très longue durée, peut aider à mieux comprendre les mutations du présent, caractérisé par l'entrée de l'écrit dans le monde numérique. Les débats suscités par la constitution de collections numériques, les interrogations quant aux transformations des pratiques de lecture et d'écriture, la prolifération des nouveaux écrans et la croissance du marché des livres électroniques sont autant de signes des profondes transformations de la culture écrite dont les enjeux (juridiques, esthétiques, culturels) sont souvent masqués par le flux incessant des nouveautés ou l'âpreté des controverses. Une perspective historique, débarrassée de toute tentation prophétique, peut aider à les mieux comprendre.

Le livre: opus mechanicum et discours

De là, la question posée dans ce cours: qu'est-ce qu'un livre? Elle n'est pas neuve. Kant la formule explicitement en 1798 dans les *Principes métaphysiques de la Doctrine du droit*. La première raison en est sa participation au débat sur la propriété littéraire et les contrefaçons de livres ouvert en Allemagne depuis 1773. Cette discussion, qui implique philo-

sophes, poètes et éditeurs, tient aux traits spécifiques de l'activité d'édition dans l'Empire allemand. La fragmentation politique de l'Empire impose, en effet, de fortes limites aux privilèges de librairie dont la légalité ne vaut que pour un territoire particulier – et souvent restreint. Par conséquent, la reproduction des œuvres hors de la souveraineté qui a accordé le privilège est massive et, si elle est tenue comme juridiquement légitime par les libraires éditeurs situés dans d'autres États, elle est considérée comme illégitime par les auteurs et leurs premiers éditeurs qui se considèrent comme injustement spoliés de leur droit. Pour Kant, comme pour Klopstock, Becker ou Fichte, il s'agit donc de formuler les principes capables de justifier la propriété des auteurs sur leurs écrits et, du coup, de faire reconnaître la rémunération des auteurs par leurs éditeurs, non pas comme une faveur, une grâce ou un *honorarium*, mais comme une juste rétribution du travail de l'écriture.

Mais il est une autre raison à la question que Kant se pose à lui-même dans la *Doctrine du droit de la Métaphysique des mœurs* et qui est détachée de toute circonstance spécifique puisque l'objet de la «doctrine philosophique du droit» est d'établir des principes universels a priori faisant abstraction des cas particuliers. C'est ainsi qu'il fonde la division des droits pouvant être acquis par contrat sur la forme même de ces contrats, et non pas sur la matière des échanges. Les trois classes ainsi distinguées sont les contrats de bienfaisance (prêts, donations), les contrats onéreux, subdivisés en contrats d'aliénation (échange, vente, emprunt) et contrats de location (location d'une chose ou de la force de travail, contrats de procuration, qui supposent un *mandatum*), et les contrats de garantie (mise en gage, caution). Si Kant en vient à considérer un objet particulier, le livre, au sein de cette taxinomie universelle, c'est parce que celui-ci pose un problème spécifique au sein de la classe des contrats. Comme «produit matériel», le livre est l'objet d'un droit *réel*, défini comme le droit sur une chose qui en autorise un usage privé partagé par tous ceux qui sont en possession de la même chose, ainsi les acheteurs des différents exemplaires d'une édition. Mais le livre est aussi un discours qui est l'objet d'un droit *personnel* qui justifie une propriété unique et exclusive. Il peut donc être l'objet d'un contrat de procuration autorisant la gestion d'un bien au nom d'un autre sans que soit aliénée la propriété de son possesseur. Le livre est ainsi situé dans la classe des «mandats» et des contrats de location, et non d'aliénation. Le libraire agit au nom de l'auteur, dont la propriété n'est pas transférée, et non à sa place. Se trouvent ainsi fondés, tout ensemble, l'illégitimité des reproductions faites aux dépens du libraire éditeur qui a reçu mandat de

l'auteur et le droit *personnel* de l'auteur, un droit unique et exclusif, inaliénable et imprescriptible, qui prévaut sur le droit *réel* attaché à l'objet, à l'*opus mechanicum* devenu propriété de son acheteur. La reproduction du discours n'est légitime que si elle est fondée juridiquement sur un mandat donné par l'auteur; à l'inverse, la propriété – au demeurant légitime du point de vue du droit réel – d'un exemplaire de ce discours est insuffisante pour justifier sa reproduction.

Le livre est donc, à la fois, un bien matériel dont l'acheteur devient le légitime propriétaire et un discours dont l'auteur conserve la propriété «nonobstant la reproduction» comme écrit Kant. En ce second sens, le livre est entendu comme œuvre qui transcende toutes ses possibles matérialisations. Selon Blackstone, avocat de la cause des libraires londoniens menacés en 1710 par une nouvelle législation dans leur revendication d'un copyright perpétuel et patrimonial sur les titres qu'ils ont acquis, «l'identité d'une composition littéraire réside entièrement dans le *sentiment* et le *langage*; les mêmes conceptions, habillées dans les mêmes mots, constituent nécessairement une même composition: et quelle que soit la modalité choisie pour transmettre une telle composition à l'oreille ou à l'œil, par la récitation, l'écriture, ou l'imprimé, quel que soit le nombre de ses exemplaires ou à quelque moment que ce soit, c'est toujours la même œuvre de l'auteur qui est ainsi transmise; et personne ne peut avoir le droit de la transmettre ou transférer sans son consentement, soit tacite soit expressément donné».

Lors du débat mené en Allemagne à la fin du XVIII^e siècle sur la contrefaçon des livres, Fichte énonce de manière neuve cet apparent paradoxe. À la dichotomie classique entre les deux natures, corporelle et spirituelle, du livre, qui sépare le texte de l'objet, il en ajoute une seconde qui distingue dans toute œuvre les idées qu'elle exprime et la forme qui leur est donnée par l'écriture. Les idées sont universelles par leur nature, leur destination et leur utilité; elles ne peuvent donc justifier aucune appropriation personnelle. Celle-ci est légitime seulement parce que «chacun a son propre cours d'idées, sa façon particulière de se faire des concepts et de les lier les uns aux autres». «Comme des idées pures sans images sensibles ne se laissent non seulement pas penser, d'autant moins présenter à d'autres, il faut bien que tout écrivain donne à ses pensées une certaine forme, et il ne peut leur en donner aucune autre que la sienne propre, car il n'en a pas d'autres»; de là, il découle que «personne ne peut s'approprier ses pensées sans en changer la forme. Aussi celle-ci demeure-t-elle pour toujours sa propriété exclusive». La forme textuelle est l'unique mais puissante justification de l'appropriation singulière des idées

communes telles que les transmettent les objets imprimés. Une telle propriété a un caractère tout à fait particulier puisque, étant inaliénable, elle demeure indisponible, et celui qui l'acquiert (par exemple un libraire) ne peut en être que l'usufruitier ou le représentant, obligé par toute une série de contraintes – ainsi la limitation du tirage de chaque édition ou le paiement d'un droit pour toute réédition. Les distinctions conceptuelles construites par Fichte doivent donc permettre de protéger les éditeurs contre les contrefaçons sans entamer en rien la propriété souveraine et permanente des auteurs sur leurs œuvres. Ainsi, paradoxalement, pour que les textes puissent être soumis au régime de propriété qui est celui des choses, il faut qu'ils soient conceptuellement détachés de toute matérialité particulière.

Le livre: âme et corps

Avant les formulations philosophiques et juridiques du XVIII^e siècle, c'est dans le recours aux métaphores que pouvait être énoncée la double nature du livre. Alonso Víctor de Paredes, imprimeur à Madrid et Séville et auteur du premier manuel sur l'art d'imprimer en langue vulgaire, intitulé *Institución, y origen del arte de la imprenta, y reglas generales para los componedores*, composé autour de 1680, exprime avec force et subtilité la double nature du livre, comme objet et comme œuvre. Il inverse la métaphore classique qui décrit les corps et les visages comme des livres, et tient le livre pour une créature humaine parce que, comme l'homme, il a un corps et une âme: «J'assimile un livre à la fabrication d'un homme, qui a une âme rationnelle, avec laquelle Notre Seigneur l'a créé avec toutes les grâces que sa Majesté Divine a voulu lui donner; et avec la même toute-puissance il a formé son corps élégant, beau et harmonieux».

Si le livre peut être comparé à l'homme, c'est parce que Dieu a créé la créature humaine de la même manière que l'est un ouvrage qui sort des presses. Dans un mémoire publié en 1675 pour justifier les immunités fiscales des imprimeurs madrilènes, un avocat, Melchor de Cabrera, a donné sa forme la plus élaborée à la comparaison en dressant l'inventaire des six livres écrits par Dieu. Les cinq premiers sont le *Ciel* étoilé, comparé à un immense parchemin dont les astres sont l'alphabet; le *Monde*, qui est la somme et la carte de l'entière Création; la *Vie*, identifié à un registre contenant les noms de tous les élus; le *Christ* lui-même, qui est à la fois *exemplum* et *exemplar*, exemple proposé à tous les hommes et exemplaire de référence pour l'humanité; la *Vierge*, enfin, le premier de tous les livres, dont la création dans l'Esprit de Dieu a préexisté à celle

du monde et des siècles. Parmi les livres de Dieu, que Cabrera réfère à l'un ou l'autre des objets de la culture écrite de son temps, l'homme fait exception car il résulte du travail de l'imprimerie: «Dieu mit sur la presse son image et empreinte, pour que la copie sortît conformément à la forme qu'elle devait avoir ... et il voulut en même temps être réjoui par les copies si nombreuses et si variées de son mystérieux original».

Paredes reprend la même image du livre comparée à la créature humaine. Pour lui, l'âme du livre n'est pas seulement le texte tel qu'il a été composé, dicté, imaginé par son créateur. Elle est ce texte donné dans une disposition adéquate, *una acertada disposición*: «Un livre parfaitement achevé consiste en une bonne doctrine, présentée comme il le faut grâce à l'imprimeur et au correcteur, c'est cela que je tiens pour l'âme du livre; et c'est une bonne impression sur la presse, propre et soignée, qui fait que je peux le comparer à un corps gracieux et élégant». Si le corps du livre est le résultat du travail des pressiers, son âme n'est pas façonnée seulement par l'auteur, mais elle reçoit sa forme de tous ceux, maître imprimeur, compositeurs et correcteurs, qui prennent soin de la ponctuation, de l'orthographe et de la mise en page. Paredes récuse ainsi par avance toute séparation entre la substance essentielle de l'œuvre, tenue pour toujours identique à elle-même, quelle que soit sa forme, et les variations accidentelles du texte, qui résultent des opérations dans l'atelier. Homme de l'art, Paredes refuse une semblable dichotomie entre *substantives* et *accidentals*, pour reprendre les termes de la bibliographie matérielle, entre le texte en son immatérialité et les altérations infligées par les préférences, les habitudes ou les erreurs de ceux qui l'ont composé et corrigé. Pour lui, sont inséparables la matérialité du texte de la textualité du livre.

Exprimée dans le répertoire des métaphores chrétiennes au Siècle d'Or ou formulée dans les catégories philosophiques ou juridiques des Lumières, la double nature du livre nous ramène au texte de Kant – et aux questions de ce cours. En tenant l'imprimerie comme une nouvelle forme d'écriture et une édition comme la somme de toutes les copies de l'«original», Kant inscrit sa réflexion dans le nouveau paradigme de l'écriture et le nouvel ordre des discours qui, depuis la mi-xviii^e siècle, associe les catégories d'individualité, originalité et propriété. Le manuscrit de l'auteur, désigné comme «original» devient ainsi le garant du discours qu'il adresse au public par l'intermédiaire de son mandataire, le libraire éditeur, alors qu'au Siècle d'Or, le même mot, «original», désignait la copie au propre, établie par un scribe professionnel, qui était transmise aux censeurs

pour l'approbation puis au maître imprimeur pour l'impression. Dans un temps où l'œuvre est pensée comme immatérielle, toujours identique à elle-même quelles que soient ses formes imprimées qui n'en sont que des «représentations» comme écrit Kant, le manuscrit original, écrit de la main même de l'auteur, atteste le droit personnel de l'écrivain sur son discours, un droit jamais détruit par le droit réel des acheteurs des livres qui le font circuler. Devenu le signe visible d'une œuvre immatérielle, le manuscrit de l'auteur doit être conservé, respecté et révééré.

La main de l'auteur

Cette nouvelle configuration conceptuelle explique pourquoi ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du xviii^e siècle que les manuscrits autographes ont été préservés. Ils sont aujourd'hui conservés soit dans les bibliothèques ou archives nationales, soit dans les archives littéraires qui ont été rassemblées à Marbach dans la Deutsches Literaturarchiv, à Reading dans la collection des «Author's Paper» des «Special Collections» de la Bibliothèque de l'Université, à Milan avec APICE, ou, en France, par l'IMEC. À suivre l'exemple français, si les manuscrits d'auteurs ne sont pas rares après 1750 (ils existent pour *La Nouvelle Héloïse*, *Les liaisons dangereuses*, *Paul et Virginie*, ou les *Dialogues ou Rousseau juge de Jean-Jacques* dont Rousseau fit quatre copies autographes), il n'en va pas de même pour les œuvres écrites antérieurement. Seules des circonstances exceptionnelles expliquent la conservation des fragments autographes des *Pensées* que Pascal rassemblait dans des liasses mais qui ont été collés et réorganisés sur les pages d'un cahier au xviii^e siècle, ce qui rend difficile de les considérer comme le manuscrit original de l'œuvre, ou bien les corrections et additions de Montaigne aux *Essais* qui n'ont subsisté que parce qu'il les a portées sur un exemplaire de l'édition de 1588, le fameux «exemplaire de Bordeaux».

La seule véritable exception à cette rareté des manuscrits d'auteur avant la mi-xviii^e siècle est donnée par les manuscrits de théâtre, tant en Espagne qu'en Angleterre. En Espagne, nombreux sont les manuscrits totalement ou partiellement écrits par les dramaturges eux-mêmes. La Biblioteca nacional de Madrid conserve ainsi dix-sept autographes de Calderón et vingt-quatre de Lope de Vega. En Angleterre, l'exemple le plus spectaculaire d'un manuscrit écrit par les dramaturges eux-mêmes est *The Booke of Sir Thomas More*, une pièce sans doute écrite entre 1592 et 1596 par Anthony Munday en collaboration avec Chettle et Dekker,

puis révisée par Heywood et Shakespeare dont la main serait la main D du manuscrit. Si tel est bien le cas, comme le suggèrent les données paléographiques, lexicales et stylistiques, les deux passages ajoutés par Shakespeare à la pièce (159 vers à la scène III du second acte et les 21 vers du monologue de More qui ouvrent la scène I du troisième acte) seraient ses deux seuls manuscrits littéraires.

Doit-on considérer ces manuscrits autographes des dramaturges de la première modernité comme semblables à ceux laissés par les écrivains des *xix^e* et *xx^e* siècles? Sans doute pas, si l'on pense que ces manuscrits ont été souvent utilisés comme livres de régie ou *prompt books* destinés à organiser les représentations et comme document enregistrant l'autorisation de représenter la pièce. Il en va ainsi avec les manuscrits anglais qui portent la *license* et, parfois, les suppressions ou demandes de réécriture du *Master of the Revels*, ou avec le manuscrit autographe de la «comedia» *Carlos V en Francia* de Lope de Vega (conservé à la Bibliothèque de l'Université de Pennsylvanie) où se trouvent enregistrées pendant plus de quinze ans après la composition de l'œuvre, qui date de 1604, les *licencias* des autorités ecclésiastiques permettant ses représentations dans diverses villes espagnoles. Les manuscrits d'auteur peuvent aussi être des exemplaires présentés à leurs protecteurs, ce qui les situe, paradoxalement peut-être, au sein des copies établies par les scribes professionnels employés par les troupes de théâtre. En ce sens, les auteurs des *xvi^e* et *xvii^e* siècles doivent être considérés comme des copistes d'eux-mêmes et leurs manuscrits tenus, non pas comme les traces du processus d'écriture, objet privilégié de la critique génétique, mais comme des copies de l'œuvre. Ils sont ainsi les héritiers de Pétrarque pour qui, comme l'a montré Armando Petrucci, seule la multiplication des copies autographes de ses œuvres pouvait les protéger des erreurs commises par les scribes professionnels. La proximité entre auteurs et copistes est rendue visible par la présence dans le même manuscrit des mains des uns et des autres (dans *The Booke of Sir Thomas More* la main C serait celle d'un copiste) et par les mêmes fonctions attribuées aux manuscrits autographes des dramaturges et aux centaines de copies faites par les scribes (même si ces derniers sont aussi les producteurs de véritables «éditions manuscrites» mises sur le marché).

Le rôle décisif des copistes dans le procès de publication est l'une des raisons de la disparition des manuscrits d'auteur avant la mi-*xviii^e* siècle. Au *Siècle d'Or*, les manuscrits autographes n'étaient jamais utilisés par les typographes qui composaient avec les caractères mobiles les pages du livre à venir. La copie qu'ils utilisaient était le texte mis au propre

par un scribe professionnel qui avait été envoyé au Conseil du Roi pour recevoir les approbations des censeurs puis la permission d'imprimer et le privilège du roi. Rendu à l'auteur, c'est ce manuscrit qui était remis au libraire-éditeur, puis au maître imprimeur et à ses ouvriers. Un premier écart sépare donc le texte tel que l'a rédigé l'écrivain de la *copia en limpio* ou *original*, mis en forme par un copiste qui lui impose des normes tout à fait absentes des manuscrits d'auteur. Comme on le sait, ceux-ci n'observent aucune régularité graphique et ignorent quasiment la ponctuation tandis que les «originaux» (qui, de fait, ne le sont pas) devaient assurer une meilleure lisibilité du texte soumis à l'examen des censeurs.

La préparation de l'«original» pour qu'il devienne la copie destinée à la composition typographique accroît plus encore la distance entre le manuscrit autographe et le texte donné à lire aux lecteurs. Tous les mémoires ou traités qui ont été consacrés au xvii^e siècle à l'art de l'imprimerie, tenu pour un art libéral et non mécanique, voire même pour l'art des arts, insistent sur le rôle décisif des correcteurs et des compositeurs. Les formes et les dispositions du texte imprimé ne dépendent donc pas de l'auteur, qui délègue à celui qui prépare la copie ou à ceux qui composent les pages destinées à la presse les décisions quant à la ponctuation, l'accentuation et l'orthographe.

Après l'impression du texte, la copie utilisée dans l'atelier était très généralement détruite ou, plutôt, son papier pouvait être recyclé pour d'autres usages. C'est pourquoi peu nombreuses sont les copies d'atelier qui ont survécu, avec l'exception des centaines de manuscrits d'imprimerie conservées à la Biblioteca nacional de Madrid, sans doute parce qu'en Espagne un secrétaire du Conseil du Roi devait collationner le livre imprimé avec le manuscrit qui avait été autorisé afin de vérifier que rien n'avait été ajouté à celui-ci durant l'impression. Après les multiples interventions faites sur le manuscrit de l'auteur, puis la copie au propre du scribe, l'autographe avait connu le même sort. Sans importance, il n'était conservé par personne, pas même par l'écrivain. Il n'en va plus de même à partir du xviii^e siècle.

Les archives du poète

La fétichisation de la main de l'auteur, de la signature authentique, du manuscrit autographe deviennent alors la plus forte conséquence de la dématérialisation des œuvres dont l'identité est située dans l'inspiration créatrice de leur auteur, sa manière de lier les idées ou d'exprimer

les sentiments de son cœur. La main de l'auteur est désormais garante de l'authenticité de l'œuvre dispersée entre les multiples livres qui la diffusent auprès de ses lecteurs. Elle est l'unique témoignage matériel du génie immatériel de l'écrivain. Lorsque l'autographe n'existe plus, il faut l'inventer. De là, la prolifération des falsifications dont la plus spectaculaire est celle de manuscrits shakespeariens par William Henry Ireland qui expose en 1795, dans la maison de son père à Londres, plusieurs manuscrits du dramaturge: les lettres envoyées à son protecteur, le comte de Southampton, sa très protestante *Profession de foi*, et les manuscrits originaux du *Roi Lear* et de deux pièces perdues mais heureusement retrouvées, *Henry II* et *Vortigern and Rowena*. Edmond Malone, éditeur et biographe de Shakespeare, sera le premier à dévoiler la supercherie en comparant les faux fabriqués par Ireland avec des documents authentiques dont «un fac-similé inédit de l'écriture de Shakespeare». De là, également, la constitution à la fin du XVIII^e siècle, d'un marché des manuscrits littéraires, qu'ils soient de la main d'un auteur ou de celle d'un copiste, et le développement des collections de signatures autographes.

La forte relation entre manuscrit autographe et authenticité de l'œuvre a été alors intériorisée par certains écrivains qui, avant Flaubert ou Hugo, se sont faits les archivistes d'eux-mêmes. C'est le cas pour Rousseau qui conserva pour *La Nouvelle Héloïse* ses brouillons, quatre copies de sa main et des exemplaires annotés de trois éditions, constituant ainsi un dossier génétique de plusieurs milliers de pages. C'est le cas de Goethe qui se préoccupa de la conservation de ses manuscrits, lettres et collections et qui intitula l'un de ses essais «les archives du poète et de l'écrivain». Dans les deux cas, le souci d'une édition complète des œuvres a pu guider ce souci d'archives, mais plus encore une intense relation personnelle avec l'écriture qui ne détache pas les écrits, même publiés, de la main de l'écrivain.

L'existence d'archives littéraires composées par les auteurs eux-mêmes a de profondes conséquences sur la délimitation même de l'«œuvre». On sait, pour les temps contemporains, comment Borges manipula le contenu canonique de son œuvre, excluant trois livres qu'il avait écrits entre 1925 et 1928 (*Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* et *El idioma de los Argentinos*) et choisissant avec son éditeur et traducteur, Jean-Pierre Bernès, les textes qui devaient la constituer, incluant alors des comptes rendus, des chroniques et des articles jusque là maintenus hors des frontières des *Obras completas*. On sait, aussi, quelles sont les discussions à propos des limites de l'œuvre de Nietzsche, entre la prolifération suggérée par Foucault, allant jusqu'à inclure ironiquement dans l'œuvre

les références, les indications d'un rendez-vous ou d'une adresse, ou une note de blanchisserie trouvées dans un carnet d'aphorismes, et la «raréfaction» proposée par Mazzino Montinari excluant de l'œuvre son livre le plus fameux, *La Volonté de puissance*, composé comme tel, non par Nietzsche, mais par sa sœur Elisabeth à partir des notes, esquisses et réflexions laissées par son frère sans intention d'en faire un livre.

Né au XVIII^e siècle, ce souci d'une définition par les auteurs eux-mêmes du répertoire textuel qu'ils reconnaissent comme leur œuvre a inspiré rétrospectivement, pour des auteurs écrivant dans un temps sans archives littéraires, les décisions éditoriales qui ont transformé les contours de leurs canons. Ainsi, la publication de plusieurs textes pour la même œuvre, comme dans le cas de la publication de deux états, ou plus, des pièces shakespeariennes, à commencer par le *Roi Lear* ou *Hamlet*. Ainsi, les variations dans la composition du canon shakespearien, qui, à partir des trente-six pièces rassemblées dans le Folio de 1623, peut, contradictoirement, inclure de nouvelles œuvres (ainsi, récemment, *Edouard III*, *Sir Thomas More* ou *Cardenio*) et en retrancher d'autres ou, pour le moins, les publier sous le nom d'un autre dramaturge avec lequel Shakespeare aurait collaboré: ainsi *Timon d'Athènes*, *Macbeth* et *Mesure pour Mesure*, présentes dans la dernière édition des œuvres de Middleton.

Mais plus encore que ces redéfinitions des contours de l'œuvre, la présence des archives littéraires et la configuration conceptuelle qui les a rendues possibles, ou nécessaires, a imposé une manière nouvelle de lier la production littéraire et la vie de l'auteur. À partir de la mi-XVIII^e siècle, les compositions littéraires ne sont plus pensées comme fondées sur le réemploi d'histoires déjà écrites, la citation de lieux communs, partagés parce que sublimes, ou les collaborations exigées par les protecteurs ou les entrepreneurs de théâtre. Elles sont conçues comme des créations originales qui expriment les pensées ou les sentiments les plus intimes de l'individu et qui se nouent avec ses expériences les plus personnelles.

La première conséquence de cette mutation fut le désir de publier les œuvres d'un même auteur en respectant la chronologie de leur composition, afin de saisir le déploiement de son génie; la seconde fut l'écriture de biographies littéraires. Pour Shakespeare, comme l'a montré Margreta de Grazia, Edmond Malone fut le premier à associer les deux projets. Il fonda sa *Life of Shakespeare* sur la recherche de documents authentiques et il proposa la première chronologie des œuvres de Shakespeare, appelant ainsi à rompre avec la distribution des pièces entre comédies, histoires et tragédies, durablement héritée du Folio de 1613. Mais la tâche n'était pas aisée en l'absence de tout document autographe laissée par

Shakespeare (à l'exception de quelques signatures et, possiblement, de son testament holographe) et du petit nombre de documents qui le mentionnaient. Elle exigeait de recourir au seul procédé disponible pour écrire les biographies des auteurs sans archives: pour situer les œuvres à l'intérieur de la vie, il faut retrouver la vie dans les œuvres.

Les difficultés posées par ce cercle vicieux sont un heureux rappel des effets pervers produits par l'utilisation rétrospective d'un paradigme de l'écriture constitué seulement au xviii^e siècle qui impose des catégories anachroniques à des textes composés dans un régime de production et circulation textuelle tout différent. C'est à l'intérieur de ce paradigme que Kant répond à la question «qu'est-ce qu'un livre?», supposant implicitement que ce sont les auteurs qui font les livres et que ceux-ci ne sont que la matérialisation d'une œuvre idéale, qui existe dans sa forme la plus achevée seulement dans l'esprit de son créateur et dont le manuscrit autographe est la moins imparfaite des représentations.

Relier

Pour Kant, donc, les auteurs font les livres. Mais ne peut-on pas inverser la proposition et penser que, dans de nombreux cas, ce sont les livres qui font les auteurs en rassemblant dans un même objet des textes dispersés qui, reliés ensemble, deviennent une «œuvre»? Le cas de Shakespeare est exemplaire du processus. Durant sa vie, aucun des poèmes, aucune des pièces qu'il écrivit circula comme livre. Publiés très généralement dans le format in-quarto, les uns et les autres étaient ce que les règlements de la communauté des libraires et imprimeurs de Londres définissaient comme *pamphlets*, c'est-à-dire des brochures non reliées. Leur rassemblement dans un même volume relié fut d'abord le fait de collectionneurs qui réunirent plusieurs pièces mais, comme le montre l'exemple de John Harrington, filleul d'Élizabeth I^{ère} et traducteur de l'*Orlando furioso*, ceux-ci ne s'attachèrent ni à la catégorie d'œuvre, puisque la forme des recueils était celle de miscellanées réunissant des pièces d'auteurs différents (les dix-huit quartos shakespeariens sont dispersés entre six volumes dans sa bibliothèque), ni à celle d'auteur, puisque dans les tables manuscrites des volumes seulement quatre pièces sont explicitement attribuées à Shakespeare: le *Roi Lear* et *Les joyeuses commères de Windsor*, mais aussi *A Yorkshire Tragedy* et *The Puritan Widow*, toutes deux tenues pour apocryphes à partir du xviii^e siècle. Ce sont les libraires éditeurs, et non l'auteur ou les collectionneurs, qui inventèrent le corpus shakespearien, rendu

visible par la matérialité même du livre qui en rassemble les pièces. La première initiative fut celle de Thomas Pavier et William Jaggard qui commencèrent en 1619, trois ans après la mort de Shakespeare, une collection de ses pièces en publiant deux parties d'*Henri VI* et *Péricles* avec des signatures continues, qui indiquaient le projet d'un volume unique réunissant une série d'œuvres émanées du même auteur. L'opposition de la troupe des *King's Men*, qui avait été celle de Shakespeare et dont l'accord était nécessaire pour la publication des pièces en sa possession, interrompit l'entreprise de Pavier, qui publia toutefois sept autres pièces shakespeariennes, mais comme des *pamphlets* brochés et avec de fausses dates pour les faire passer pour d'anciens quartos.

Le livre qui fit Shakespeare ou, du moins, l'œuvre de Shakespeare, est le Folio de 1623, édité par deux de ses anciens compagnons de troupe, Heminge et Condell, et publié par un consortium de quatre libraires londoniens. L'entreprise supposait deux opérations, qui sont celles-là même désignées par Foucault comme constitutives de la fonction auteur. D'abord, la délimitation du corpus lui-même, à partir de deux exclusions. L'exclusion des poèmes était la plus paradoxale puisqu'ils étaient les œuvres de Shakespeare qui avaient rencontré les plus grands succès de librairie (avec neuf éditions de *Vénus et Adonis* et quatre du *Viol de Lucrèce* du vivant du poète) et celles dont l'attribution était la plus explicite, avec les dédicaces à Southampton, signées par Shakespeare, pour ces deux poèmes et la présence de son nom sur la page de titre des *Sonnets* en 1609. Par ailleurs, en ne retenant finalement que trente-six pièces, Heminge et Condell exclurent celles dont ils savaient qu'elles avaient été écrites en collaboration (ainsi, *Les deux nobles cousins*, écrite avec Fletcher comme l'indique la page de titre de son édition en 1634) ou dont ils suspectaient l'authenticité malgré la présence du nom ou des initiales de Shakespeare sur leurs pages de titres (ainsi, sept pièces qui seront introduites dans le corpus shakespearien par le troisième Folio en 1664 mais qui n'y demeurèrent pas, à l'exception de *Péricles*, sans doute composée en collaboration avec George Wilkins et publiée avec le nom de Shakespeare en 1609, 1611 et 1619). La délimitation de l'œuvre par le livre demeurera, on l'a dit, un enjeu essentiel de toutes les éditions de Shakespeare à partir du XVIII^e siècle, toujours prises entre le Shakespeare par défaut de Pavier, composé de dix pièces, et le Shakespeare en excès de 1664, auteur de quarante-trois pièces.

La seconde opération nécessaire pour que le livre fasse l'auteur résidait dans la justification de l'authenticité shakespearienne des pièces réunies dans une même reliure. Elle supposait la construction d'une

fiction: celle de l'impression des textes à partir des *true originall copies* laissées par l'auteur. L'adjectif *true* peut s'entendre de diverses manières: comme une condamnation des mauvaises éditions in-quarto, imprimées à partir de textes reconstruits de mémoire, comme une répudiation de toutes les éditions précédentes, quelle que soit leur origine, et, de fait, les textes du Folio ne reprennent telles quelles que deux des dix-huit pièces préalablement publiées, ou comme une dénonciation des éditions publiées par Thomas Pavier. Le terme *original*, lui, renvoie à la main de l'auteur, mais, à la différence des exigences du XVIII^e siècle, celle-ci n'a pas à être montrée puisque, affirment Heminge et Condell, «son esprit et sa main allaient ensemble. Et ce qu'il concevait, il l'énonçait avec une telle aise, que nous n'avons que très rarement rencontré une rature dans ses manuscrits». Ainsi, que la copie originale soit le manuscrit autographe ou une copie mise au propre par un scribe n'importe guère. En lisant les textes rassemblés dans le Folio, qui publient les *writings* de l'auteur, le lecteur lira, en fait, son *handwriting*, ce qu'il a écrit de sa propre main. Dans sa matérialité même, le livre fait l'auteur ou, mieux, *est* l'auteur lui-même.

De manière parallèle, c'est bien le livre qui fait l'œuvre dans le cas de *Don Quichotte*. Le problème ici posé était celui de la réunion des deux parties, publiées en 1605 et 1615, dans un même ouvrage et comme une seule œuvre. Il fallait, en premier lieu, transformer le titre du livre de 1605, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Les libraires éditeurs furent d'abord hésitants. La première édition qui réunit les deux parties, celle de Roque Sonzonio publiée à Valence en 1616, conserve sans changement le titre de 1605, et celle de Huberto Antonio à Bruxelles en 1616-17 fait de même mais ajoute *Primera parte del ingenioso hidalgo* au titre hérité. Une première rupture apparaît avec l'édition madrilène de 1636-37 qui propose comme titre pour l'ensemble du livre *Primera y segunda parte del ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. La formule est reprise dans les éditions de 1647 et 1655, mais est supplantée à partir de 1662 par l'initiative de Juan Monmartre à Bruxelles qui modifie le titre de l'œuvre, qui est désormais *Vida y hechos del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*. La rupture est double. Le titre fait référence non plus au livre lui-même, mais à son héros dont la vie et les exploits sont annoncés sur le modèle des récits historiques, et il remplace le mot *hidalgo* de 1605 par celui de *caballero*, désignant ainsi l'histoire toute entière à partir du geste d'Alonso Quijano, qui se nomme lui-même Don Quichotte dans le premier chapitre, avant d'être armé chevalier au troisième, et qui se réapproprie son

propre nom au dernier. Unifiée par le nouveau titre, l'histoire devait être redécoupée puisque le livre de 1605 était divisé en quatre parties. Juan Monmarte conserve les quatre *libros* de la Première partie et divise la Seconde, qui ne l'était pas, en quatre «livres» elle aussi.

Disséminer

Si les livres font les œuvres et les auteurs, ils peuvent aussi contribuer à leur démembrement. Il en alla ainsi avec les poèmes et pièces de Shakespeare, présentes sous forme de citations dans des recueils imprimés de lieux communs dès 1600. Le *Bel-vedere, or, The Garden of Muses*, qui est le premier recueil de lieux communs entièrement composé de citations d'écrivains du temps, comprend cent soixante-dix-neuf citations de Shakespeare, quatre-vingt-onze extraites du *Viol de Lucrece* et quatre-vingt-huit de cinq de ses pièces. Les citations sont anonymes (mais les noms des vingt-cinq auteurs utilisés sont donnés au début de l'ouvrage), limitées à une ou deux lignes et distribuées entre des rubriques thématiques. Le grand nombre des citations extraites du *Viol de Lucrece* atteste la popularité du poème mais aussi la pratique typographique qui, dans l'édition du texte en 1594, signalait par des *inverted commas* ou guillemets inversés placés au début des vers ceux qui, parce qu'ils énonçaient des vérités universelles, pouvaient être retenus comme des lieux communs et extraits aux fins d'un réemploi. Dans la même année 1600, l'*Englands Parnassus*, autre recueil de lieux communs, fait également la part belle à Shakespeare avec trente citations de cinq pièces, vingt-six tirées de *Vénus et Adonis* et trente-neuf du *Viol de Lucrece*. Les citations sont plus longues, composées de plusieurs vers, et elles sont attribuées à leurs auteurs. Elles deviennent ainsi des citations de Shakespeare, totalement détachées de l'intrigue dramatique et des personnages qui les prononcent. Leur raison d'être réside dans la généralité ou, pour reprendre un mot de Francis Goyet, le sublime de leur énoncé. Le livre de lieux communs, composé à partir de la fragmentation d'autres livres déjà publiés, est ainsi un livre de la sagesse et du savoir universels.

Dans le cas de *Don Quichotte*, la dissémination du texte hors le texte prend d'autres formes et, en particulier, celle d'éditions abrégées de l'histoire, nombreuses en Angleterre. L'histoire de Cervantes est ainsi soumise à une modalité de publication qui ne lui est aucunement propre. La contraction souvent drastique des épisodes du récit et la transformation des dialogues entre les personnages en résumés énoncés par le narrateur

illustre la volonté de réduire ou fragmenter les œuvres de manière à les faire circuler sous forme d'extraits ou d'abrégés. D'autres romans, très longs eux aussi, seront l'objet d'abrégés, qui substituent à la forme épistolaire une narration continue et impersonnelle. De tels raccourcissements ne sont pas seulement le fait d'éditeurs soucieux des impatiences du public, mais sous une autre forme, ils furent inaugurés par l'auteur lui-même.

Richardson, après en avoir évoqué et récusé la possibilité dans la préface de *Clarissa*, condamne les versions abrégées de ses romans, telle que *The Path of Virtue Delineated: or, the History in Miniature of the Celebrated Pamela, Clarissa Harlowe, and Sir Charles Grandison, Familiarised and Adapted to the Capacities of Youth*, publiée à Londres en 1756 et maintes fois rééditée en son intégralité ou en volumes séparés. En revanche, il avait préalablement proposé des anthologies qui rassemblaient les leçons morales suggérées par les histoires racontées. Après avoir ajouté en 1749 à la seconde édition de *Clarissa* une table des matières qui offre au lecteur un résumé de chaque lettre, il publie en 1751 une *Collection of such of the Moral and Instructive Sentiments, Cautions, Aphorisms, Reflections and Observations contained in the History [Clarissa], as presumed to be of general Use and Service, Digested under Proper Heads*, et en 1755 une *Collection of the Moral and Instructive Sentiments, Maxims, Cautions, and Reflections, Contained in the Histories of Pamela, Clarissa, and Sir Charles Grandison*. Cinq ans plus tard, les maximes réunies dans la *Collection* sont présentées sous forme d'un jeu de cartes gravé sur cuivre «Consisting of moral and diverting Sentiments, extracted wholly from the much admired Histories of Pamela, Clarissa, and Sir Charles Grandison». Comme dans les anciens recueils de lieux communs, eux aussi «digested under proper heads», «digérés entre les rubriques adéquates», les enseignements des romans sont détachés de la trame narrative et formulés sous la forme de sentences et aphorismes, aisément repérables grâce à leur ordonnancement, d'*Absence* à *Zeal*.

Le fragment et la totalité

Qu'est-ce qu'un livre? Un discours qui a cohérence et unité ou bien une anthologie de citations et d'extraits? La numérisation des objets de la culture écrite qui sont encore les nôtres, le livre, mais aussi la revue, le journal, oblige de faire retour sur la question. L'essentiel me paraît se situer dans la profonde transformation de la relation entre le fragment et la totalité. Au moins jusqu'à aujourd'hui, dans le monde électronique, c'est la même

surface illuminée de l'écran de l'ordinateur qui donne à lire les textes, tous les textes, quels que soient leurs genres ou leurs fonctions. Est ainsi rompue la relation qui, dans toutes les cultures écrites antérieures, liait étroitement des objets, des genres et des usages. C'est cette relation qui organise les différences immédiatement perçues entre les différents types de publications imprimées et les attentes de leurs lecteurs, guidés dans l'ordre ou le désordre des discours par la matérialité même des objets qui les portent. Et c'est cette même relation qui rend visible la cohérence des œuvres, imposant la perception de l'entité textuelle, même à celui qui n'en veut lire que quelques pages. Dans le monde de la textualité numérique, les discours ne sont plus inscrits dans des objets qui permettent de les classer, hiérarchiser et reconnaître dans leur identité propre. C'est un monde de fragments juxtaposés, indéfiniment recomposables, sans que soit nécessaire ou désirée la compréhension de la relation qui les inscrit dans l'œuvre dont ils ont été extraits.

On objectera qu'il en a toujours été ainsi et que la culture écrite a été grandement et durablement construite à partir de recueils d'extraits, d'anthologies de lieux communs, de morceaux choisis. Certes. Mais, dans la culture de l'imprimé, le démembrement des écrits est accompagné de son contraire: leur circulation dans des formes qui respectent leur intégrité et qui, parfois, les rassemblent dans des «œuvres», complètes ou non. De plus, dans le livre lui-même, les fragments sont nécessairement, matériellement, rapportés à une totalité textuelle, reconnaissable comme telle. Il n'en va plus de même dans le monde du numérique et ce n'est pas le moindre des défis qu'il lance aux catégories qui régissent le rapport aux livres, aux textes et aux œuvres, désignées, pensées et appropriées dans leur singularité, originalité et cohérence.

Cet article est une version révisée du compte rendu d'un cours donné au Collège de France à l'automne 2009 («Résumés 2009-2010», *l'Annuaire des Cours et travaux du Collège de France* de 2011). Nous lui avons conservé sa forme première, sans notes ni citations des textes dans leur langue originale.